

NUEVOS DATOS SOBRE LA INFLUENCIA DEL *ORLANDO FURIOSO* EN ESPAÑA: PEDRO DE LA SIERRA FRENTE A ARIOSTO

José Julio MARTÍN ROMERO
Universidad de Jaén

No ha de sorprender la influencia del *Orlando furioso* sobre nuestros libros de caballerías, pues entre el poema italiano y las obras españolas existe una relación genérica —ya percibida por los lectores de la época—, apoyada no sólo en la similitud temática, sino también en el uso de la técnica narrativa propia del género caballeresco, el entrelazamiento. Esa relación se halla en el origen mismo del texto del ferrarés, pues, como es sabido, el *Amadís de Gaula* fue una de sus fuentes. Todo ello propició que en España el poema de Ariosto fuera recibido como una variante más de esos textos caballerescos que arrasaban en el mercado editorial de la época, testimonio de lo cual son las palabras de Arias Montano:

(...) Nam quae per nostra frequenter
Regna libri aeduntur, ueteres referencia scripta
Errantesque equites: Orlandum, Splandina Graecum,
Palmerinunque duces etcaetera, monstra vocamus
Et stupidi ingenii partus (...).¹

Así mismo, Juan Luis Vives equipara los textos sobre Orlando con los de materia artúrica y las obras caballerescas hispánicas:

Qui vero relegant, non inventiunt, ut satius ducant libros legere aperte mendaces, et meris nugis refertos, propter aliquod styli lenocinium, ut *Amadisum*, et *Florisandum* Hispan-

¹ *Los rhetoricorum libri quattuor de Benito Arias Montano*, intr., ed. crítica, trad. y notas de M.^a Violeta Pérez Custodio, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1984, p. 127. También recuerda estas palabras M.^a de las Nieves Muñiz, en el prólogo a la edición bilingüe de Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* (Madrid, Cátedra, 2002), debida a ella misma y a C. Segre, p. 39.

nos, *Lancilotum et Mensam rotundam Gallicam, Rolandum Italicum*,²

A finales de siglo, López Pinciano nos ofrece un nuevo testimonio de la relación entre el *Orlando furioso* y los libros de caballerías. En la epístola undécima de su *Filosofía antigua poética*, sobre la heroica, uno de los dialogantes ficticios menciona a Brandafuriel y Candramarte —procedentes del *Espejo de príncipes y caballeros* de Ortúñez de Calahorra—, a lo que otro dialogante responde:

¡Valiente, por mi vida —dixo el Pinciano—, viene oy el señor Ugo, y hecho un Rodamonte o Rugero!³

Rodamonte y Rugero, personajes del *Orlando furioso* de Ariosto, se relacionan con otros de un libro de caballerías español. Esta nómina de héroes vinculados con la épica o género heroico evidencia la flexibilidad de tal concepto por parte del Pinciano. Sin embargo, no deja de resultar indicativa la reacción de Ugo, pues rechaza que se lo compare con los personajes ariostescos y prefiere ser identificado con Héctor y Aquiles. El Pinciano pasa de los libros de caballerías a la épica culta italiana para desembocar en la épica clásica, dejando intuir una cierta gradación y mostrando los vínculos que, de alguna forma, existían en la recepción de la época entre los libros de caballerías, la materia ariostesca y la épica grecolatina. Por ello, no ha de extrañar que, de entre la enorme producción caballeresca hispánica, mencione precisamente personajes del *Espejo de príncipes y caballeros*, ciclo en el que se funden paradigma amadisiano, tradición clásica (Homero y Virgilio) e inspiración ariostesca⁴.

En su conocido trabajo sobre la influencia de Ariosto en la literatura española, M. Chevalier analizó la impronta del italiano en varios libros de caballerías, sin olvidarse de la *Segunda parte de*

² Juan Luis Vives, *De causis corruptarum artium*. Tomo la cita de E. Sarmati, *Le critiche ai libri de cavalleria nel cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento)*. Un'analisi testuale, Giardini Editori e Stampatori, Pisa, 1966, p. 118.

³ López Pinciano, A., *Philosophía antigua poética*, Madrid, Thomas Junti, 1596, p. 449. Sigo el ejemplar R-5739 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Modernizo puntuación y acentuación, y regularizo w/i para el valor vocálico, frente a v/j para el consonántico, criterios que también seguiré para los otros textos en el presente artículo. De la obra del Pinciano existe edición moderna de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto «Miguel de Cervantes», 1973.

⁴ La equiparación entre textos sobre Orlando y libros de caballerías se mantendrá en la centuria siguiente, como se comprueba en las palabras de Cristóbal Suárez de Figueroa en su obra *El pasajero* (Madrid, 1617): «Hazeos grandes amigos de Séneca, porque en qualquier fortuna os mostrará a ser firmes y constantes. Estas lecciones y otras tales os causarán contento y regalo, bien diferente del que ocasionan los *Amadises*, *Febos* y *Orlandos*: sueños, profanidades, mentiras y locuras» (cito de acuerdo con Sarmati, E., *op. cit.*, p. 174).

Espejo de principes y caballeros, del aragonés Pedro de la Sierra, texto impreso por primera vez en Alcalá de Henares en 1580. La obra de Sierra continúa otra de Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de principes y caballeros* —también conocida como *El Caballero del Febo*—, que vio la luz en Zaragoza un cuarto de siglo antes. Si bien ya en el libro de Ortúñez se percibía el influjo del italiano, en la *Segunda parte de Espejo de principes y caballeros* esta influencia resulta mucho más llamativa y evidente⁵.

Son numerosas las huellas ariostescas que Chevalier detectó en el texto de Sierra. El estudioso francés indicó cómo el episodio de Lidia y Breño, que puede leerse en el libro español, se basa en otro —el de Olimpia y Bireno— procedente del *Orlando furioso*. También comentó las similitudes entre las invectivas misóginas de Rodamonte, en el poema italiano, y las de Brufaldoro, en la *Segunda parte de Espejo*. De igual forma, mencionó que la muerte de Zerbín sirvió de modelo a la de otro personaje del libro de Sierra, Zoilo, quien también encuentra su final al defender unas armas colocadas como trofeo. Así mismo, vinculó el castigo de Alpatrafio, emperador de Egipto transformado en árbol por su maldad, con el episodio ariostesco de Astolfo, metamorfoseado en mirto por la maga Alcina⁶.

Si bien la influencia pudo haberse matizado por otras lecturas, resulta evidente que el origen de estos episodios se halla en el poema ariostesco. Por otra parte, Chevalier también comentó como posible resultado de la influencia del ferrarés la aparición de las fuentes de la Selva de Ardeña —cuyas aguas transforman los sentimientos y provocan amor u odio— en la *Segunda parte de Espejo de principes y caballeros*. No obstante, sin negar la influencia de Ariosto en este sentido, hay que tener en cuenta que este motivo ya aparecía en la primera parte del ciclo y que también se encuentra en otros textos no ariostescos sobre Orlando como, por ejemplo, el

⁵ Sobre la influencia de Ariosto sobre Ortúñez, véase Chevalier, M., *L'Arioste en Espagne*, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de L'Université de Bordeaux, 1966, pp. 267-269; para la impronta del ferrarés sobre Pedro de la Sierra, *Ibid.*, pp. 269-273. Parece ser que a finales del siglo XVI la influencia ariostesca se incrementa también en los libros de caballerías portugueses. Así lo constata J. M. Lucía Megías al comentar la *Terceira Parte da Chronica de Palmeirim de Inglaterra* (Lisboa, 1587), de Diogo Fernandes: «no deja de ser significativo que el propio autor no quiera vincularse al ciclo de *Amadis de Gaula*, sino que se relaciona con Ariosto y Tasso; (...) se juega con el horizonte de expectativas, en donde domina claramente una vinculación a las corrientes humanistas, a la versión más culta de las manifestaciones caballerescas durante todo el Renacimiento». Véase J. M. Lucía Megías, «La senda portuguesa de los libros de caballerías castellanos: *Segunda Parte de Selva de Cavalarias Famosas*», en Funes, L., y J. L. Moure, *Studia in honorem Germán Orduna*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 394-413 (tomo la cita de la p. 397).

⁶ Esta escena, que recuerda al Astolfo ariostesco, también evidencia la impronta de la *Eneida* de Virgilio, en concreto el momento en que Eneas, al arrancar un arbusto, ve cómo sangra y le dirige la palabra la voz de Apolodoro, uno de sus compañeros fallecidos.

ciclo de *Espejo de caballerías*, serie caballeresca que traduce y adapta diversas obras italianas de tema carolingio⁷.

El *Orlando furioso* hubo de incidir en el uso de este motivo por parte de Sierra, pero nos parece que este elemento sólo cobra significación en el contexto de las demás huellas ariostescas que se descubren en el libro español⁸.

Además de este certero análisis de Chevalier, algunos episodios de la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* no comentados en su estudio también remiten directamente al poema italiano. Así, puede encontrarse en el libro de caballerías el recuerdo de al menos otros tres relatos del *Orlando furioso* (la narración de Dalinda, Ginebra y Ariodante; la muerte de Brandimarte; y las batallas múltiples provocadas por la Discordia). Por otra parte, encontramos en la obra de Sierra algunas escenas, fórmulas retóricas y antroponimia derivadas del texto ariostesco.

1.- LA HISTORIA DE DALINDA, GINEBRA Y ARIODANTE

No es de extrañar el interés que despertaron el erotismo desenfadado y perverso de la narración de Dalinda, Ginebra y Ariodante, cuyo argumento puede resumirse de la siguiente manera. Polineso es desdeñado por Ginebra, infanta de Escocia, pero amado por una de sus doncellas, Dalinda. Ante esta circunstancia, el caballero no duda en aprovecharse de la pasión que ha despertado: le pide que interceda por su amor ante su señora y, posteriormente, que se disfrace de ella en el momento de la consumación amorosa. Dalinda accede ingenuamente a todas sus peticiones imaginando que así olvidará a Ginebra. Pero el verdadero propósito del caballero es engañar a su adversario amoroso —Ariodante— y hacerle pensar que goza de los favores de la infanta. Sus maquinaciones dan resultado y Ariodante lo cree así. Esto provoca que su hermano acuse a Ginebra de haberse entregado antes del matrimonio. Pero la verdad siempre triunfa y la inocente infanta será liberada. Finalmente, el infame Polineso morirá a manos de Reinaldos de Montalbán, uno de los héroes del libro⁹.

⁷ Con respecto a este ciclo, véase Gómez-Montero, J., *Literatura caballeresca en España e Italia (1483-1542)*. *El Espejo de cavallerías (Deconstrucción textual y creación literaria)*, Tübinga, Niemeyer, 1992.

⁸ Por último, Chevalier relaciona con la obra italiana el peculiar uso de fórmulas de entrelazamiento por parte de Sierra Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, pp. 271-273.

⁹ Este episodio ariostesco, relacionado con el *Tirant lo Blanc*, inspiró una de las novelas de Bandello (fuente de la comedia *Much a do about nothing* de Shakespeare) y, en las letras castellanas, la patraña diecinueve de Juan Timoneda (quizá a través de Bandello). Véase el prólogo de F. Ruiz Morcuende a su edición de Timoneda, *El patrañuelo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. xxv.

La influencia de este episodio sobre la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* se deja notar en dos de los relatos que encontramos en este heterogéneo libro de caballerías: la historia de Tarsina y la de Candisea.

Con el fin de poder utilizar el episodio ariostesco en dos momentos distintos, Pedro de la Sierra lo fragmenta en diversas unidades narrativas que aísla y aprovecha de forma independiente. En efecto, el análisis de estas dos narraciones de Sierra permite comprobar que su modelo es, sin lugar a dudas, el episodio de Ginebra del *Orlando furioso*. Este modelo, sin embargo, ha sido desmembrado y, de esta forma, ninguna de las historias imaginadas por el aragonés se ajusta plenamente al relato ariostesco, en tanto que ninguna contiene todos los elementos de dicho relato.

En la historia de Tarsina, que se puede leer en la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*, se nos narra cómo un caballero (Lidiarte) también es rechazado por una infanta (Artalanda, infanta de Francia), que favorece a otro (Dalior). Una de las doncellas de Artalanda, llamada Tarsina, apasionadamente enamorada de Lidiarte, no duda en engañarlo y hacerle creer que su señora está dispuesta a encontrarse con él. Sin embargo, será la propia Tarsina quien se presente vestida con las ropas de su señora. Con tal engaño, la doncella consigue satisfacer sus ansias eróticas con Lidiarte, que en ningún momento sospecha la verdadera identidad de su amante. Esto lleva al caballero a propasarse a la mañana siguiente con la verdadera infanta, que será defendida por su amado Dalior. En el enfrentamiento éste muere a manos de Lidiarte, que, a su vez, será ajusticiado. Tarsina, desesperada, confiesa lo ocurrido y se suicida. Los parientes de Lidiarte acusan a la inocente infanta, quien será finalmente liberada por los héroes del libro.

Las similitudes son tan claras como las diferencias. El núcleo del episodio (el doble triángulo amoroso, la usurpación de la identidad de una dama a través de sus ropas por parte de una de sus doncellas, la acusación de la infanta inocente) es asumido por Pedro de la Sierra en su relato, si bien se aleja de forma consciente del modelo italiano. La compleja red de relaciones amorosas entre los personajes ariostescos se repite de forma idéntica en la obra de Sierra: una pareja de amantes (infanta de Escocia y Ariodante / infanta de Francia y Dalior) y un tercero enamorado de la dama (Polineso / Lidiarte), que, a su vez, provoca el amor de una de las doncellas de la infanta (Dalinda / Tarsina). Este doble triángulo amoroso funciona como conflicto inicial en las dos historias, que también coinciden en el nudo: la confusión de identidades entre señora y doncella. Si bien el desenlace resulta diferente, en ambos casos se produce la acusación de la infanta y su liberación final.

Por tanto, el aragonés partió del esquema narrativo del episodio de Ginebra para adaptarlo y conseguir un relato distinto en el que se aprovechan las circunstancias más novelescas del modelo italiano. Pero, además de las diferencias argumentales, encontramos otras de no menor significación. Sierra imita la trama, pero no adopta el escepticismo ariostesco ante determinados tópicos literarios. El aragonés proporciona a sus historias un sentido diferente al de su modelo, como se evidencia en las transformaciones que realiza, qué elementos del original abandona y cómo sus personajes se diferencian de los del texto italiano.

Muy significativa resulta la desaparición del controvertido comentario de Reinaldos sobre la libertad sexual femenina. Cuando el héroe es informado de la acusación de la infanta Ginebra, no duda en ofrecerse como defensor de la dama, si bien no lo hace porque la considere inocente, sino porque rechaza la validez de la propia ley de Escocia:

Si un mesmo ardor y un mesmo dessearse
inclina y fuerça a todos igualmente
aquel suave fin que a mal juzgarse
del ignorante vulgo se consiente,
¿por qué se ha de punir ni deshonorarse
la dama que a uno o dos, dulce, contente
y el hombre lo use assí con cuantas pueda,
y loor y no castigo le suceda?¹⁰

La ironía resulta evidente. El caballero, al tiempo que se comporta como héroe prototípico, defensor de la vida y la honra de la mujer, expone unas ideas claramente anticaballerescas, opuestas a la moral amorosa femenina que encontramos en el *Amadís de Gaula*.

Estos planteamientos no son asumidos por Pedro de la Sierra, quien, como era de esperar, los omite. Si bien otros autores de libros de caballerías —empezando por Feliciano de Silva— son más abiertos a desenfadados eróticos, las veleidades amoratorias se vinculan más con caballeros que, frente al modelo de Amadís, siguen el de su hermano Galaor. Por su parte, Pedro de la Sierra ni siquiera retoma este modelo de caballero libertino y, en su obra, la lascivia será siempre castigada con funestas consecuencias. De ahí que en ningún momento se dude de la inocencia de la acusada infanta en la *Segunda parte de Espejo de príncipes*. Así, Sierra ejemplifica

¹⁰ *Orlando furioso* traducido en romance castellano por don Jerónimo de Urrea, Venecia, a la enseña de la salamandra, 1575, canto IV. p. 35b. Ejemplar R-26.108 de la Biblioteca Nacional de Madrid (de ahora en adelante O. F.). Sigo siempre esta edición, a no ser que se indique lo contrario.

con su actitud las diferencias existentes entre la literatura caballeresca italiana, abierta a la ironía, y la española, ajena a toda burla que pueda quebrar el tono épico del texto¹¹.

Por otra parte, otro aspecto que merece ser señalado son las diferencias entre sus respectivas protagonistas, que llegan a resultar casi opuestas. Frente a la pasividad y servilismo del personaje ariostesco, Tarsina es capaz de urdir engaños para saciar sus ansias libidinosas con el hombre que desea. Es la concupiscencia de Tarsina la causadora de todos los males que ocurren. Su pasión es tan vehemente que, al ver a su amado muerto, se suicida. Dalinda, por el contrario, no es culpable sino de la ingenuidad que la lleva a aceptar todas las peticiones del malvado Polineso. Un sólo punto en común encontramos en estos dos personajes tan dispares: la lujuria. Ambas se entregan sin ningún reparo a su amante.

El origen del episodio es el *Orlando furioso* y no otras versiones del relato. Sierra se aleja del desarrollo de la historia de Ginebra, pero todavía resulta más alejado de la que se lee en el *Tirant lo Blanc*. Por otra parte, podría suponerse una influencia del *Patrañuelo* de Juan Timoneda, sin embargo ningún rastro textual apoya esta idea, mientras que podemos asegurar que Sierra admiró a Ariosto. No se puede afirmar con total seguridad que desconociera la obra del valenciano, pero, si influyó en él, su impronta hubo de mezclarse con la del ferrarés.¹²

Como hemos dicho, la historia de Tarsina no será la única que deje notar la influencia del episodio ariostesco en la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*; también se descubren recuerdos de dicho episodio en la narración de Candisea y el infame Feridefonte.

No encontramos aquí la usurpación de la identidad de la señora, ni la duplicación del doble triángulo amoroso del episodio de Ginebra, piezas del original ya utilizadas en el episodio de Tarsina. Pero Sierra recurre a otras piezas del relato ariostesco para componer esta otra narración. Ya desde el comienzo, las situaciones son

¹¹ Tal como afirma Gómez-Montero: «La configuración del universo caballeresco de Pulci, Boiardo y Ariosto carece de la integridad del mundo feudal plasmado en el *Amadis de Gaula* y su descendencia. (...) El problema radica en la diferente actitud que los autores adoptan ante la tradición literaria: en España se profundiza la dimensión heroica de la acción en toda su seriedad y los personajes se estilizan como figuras heroicas, mientras que en Italia el mundo feudal suministra el armazón para una trama eminentemente fantástico-novelsca.», *Literatura caballeresca en España e Italia...*, p. 307. En el caso de Sierra, si bien también encontramos la «trama eminentemente fantástico-novelsca», es la «seriedad» con que se toman los valores que la constituyen lo que lo diferencia de la actitud italiana.

¹² Con respecto al origen del motivo y las relaciones entre los episodios del *Tirant* y del *Orlando*, el artículo más reciente es el de Beltrán, R., «'Simiente de cizaña': sobre la relación entre el episodio de la Viuda Reposada (*Tirant lo Blanch*) y el canto V del *Orlando furioso*», en el boletín informático *Tirant*, 4 (2001), que puede encontrarse en <http://parnaseo.uv.es/Tirant>, página de la Universidad de Valencia.

muy parecidas en ambas historias: el héroe (Polifebo / Renaldos) escucha una dolorosa queja que lo lleva al lugar donde dos hombres intentan asesinar a una dama (Candisea / Dalinda), finalmente liberada por el caballero:

en esto un llanto oyeron muy vezino,
que en toda la floresta se sentía.
Bayarte aguija el uno; el otro al tino
va hacia un valle hondo que allí avía;
dos salteadores veen y una donzella
que les parece harto hermosa y bella.
Llorando estaba y dolorosa cuanto
donzella jamás fue en algún cuidado;
los dos, con los puñales, en un tanto
querían ensangrentar el verde prado.¹³

Estando d'esta manera oyó cierto
lamento que algo lexos sonava. (...) No
a mucho rato vio que dos villanos a una
dama desnuda tenían atada a un tronco
de un árbol. Y el uno de los villanos
estava con un afilado cuchillo en la
mano para con él sacrificar el cuerpo de
la dama a los dioses.¹⁴

Tras ser rescatada, la dama le cuenta su triste caso al caballero. En ambas historias se trata de la doncella de una infanta (la infanta de Escocia, Ginebra / la infanta Dondelaria), quien le narra al héroe, entre lamentos, la perfidia de su amante (Polineso / Feridefonte), que, enamorado en realidad de otra dama (Ginebra / Clarentina), ha embaucado a su enamorada para llevar a cabo una estratagema (hacer creer a Ariodante que Ginebra es la amante de Polineso / acusar falsamente a Clarentina del asesinato de Pinaronte). La doncella ha aceptado pensando que así conseguiría el amor del falso caballero:

Bien dijo que mi amor no se igualava
al que tenía aquella nueva diosa, (...).
Y requirióme si por obra mía
yerno del rey hacelle yo pudiesse,
y que bien vía yo que se alçaría
cerca del rey cuanto otro alçar se viesse,
que muy complidamente pagaría
tal beneficio mientras él bivesse,
y que de su mujer y otra qualquiera,
en amor me pornía la primera. (...)
Yo, que satisfacelle desseava,
ni supe o quise replicar partido;
contenta sólo yo aquel día estava
que me hallava avelle complazido.¹⁵

Y viéndome a mí tan cautiva, no se
receló de descubrirme su pecho, el cual
me dixo siendo en parte que con liber-
tad me pudo hablar:

-¡Ay, Candisea, amiga! Mucho ha que
desseo esta coyuntura para os poder
hablar y descubrir mi corazón. Ya avéis
visto el caso desastrado y atroz de mi
hermano. Sabed que Clarentina fue
causa de su muerte. Si vós queréis
hazer lo que aquí rogaros quiero, yo os
juro por el alto Dios que otra no sea
señora de mi corazón sino vuestra
hermosura.

Yo, sinventura, que estava a él rendida,
ofrecímele a todo aquello que mandar-
me quisiesse. (...) Y yo, pensando aver
alcançado lo que tan desseado tenía, le
prometí de lo hazer, como por la obra
lo vería.¹⁶

¹³ O. F., canto IV, pp. 35b-32(36)a.

¹⁴ E. P. II: II, 24b, fols. 124v b y 125r a.

¹⁵ O. F., canto V, p. 39.

¹⁶ E. P. II: II, 24b, fol. 125v a.

En ambos casos la doncella —tras llevar a cabo lo que su infame amante ha pedido— se encuentra en peligro, decide huir y acude a su amado, que la reconforta y la convence de que se marche. El desleal amante le ofrece dos hombres para que la acompañen, aunque en realidad tienen orden de matarla:

Pensé, si me prendian, sin desvío,
que en gran peligro estava el duque mío.
La noche me salí sin que errasse
la casa, yo, del Duque de Albania.
Allí le hize ver cuánto importasse,
siendo yo presa, a su cabeza y mía.
Loomé y dixo al fin que no dudasse
y que fuesse con una buena guía,
cerca una fortaleza muy guardada,
con dos de quien yo fui acompañada.
(...) Y de en secreto le ordenó a la guía
que, como fuesse entr'esta selva oscura,
muriesse en premio de la gran fe mía.¹⁷

Yo, como lo supe, temime. Y muy secretamente
me fui a la posada de Feridefonte, del cual fui
bien recebida. Y fingiendo que me quería
embiar a su tierra, me pusieron en orden para
caminar, dándome a estos villanos que matastes
por guardadores, los cuales me truxeron aquí,
poniéndome en el riesgo que vistes. Y a lo que
yo creo, de allá venían avisados, porque la
maldad suya no se descubriesse.¹⁸

Los sicarios hubieran cometido el crimen si no lo hubiera impedido el caballero (Renaldos / Polifebo), quien finalmente liberará a la doncella falsamente acusada (Ginebra / Artalanda) y conseguirá el perdón para la desdichada dama engañada por su amante (Dalin-da / Candisea).

La comparación permite descubrir que Pedro de la Sierra retomó en este episodio aquellos elementos de la historia de Ginebra que no utilizó en la narración de Tarsina. La labor de Sierra ha consistido en descomponer un episodio en unidades menores que, por diversas razones, lo han impresionado: en el caso de Tarsina, el cambio de vestidos entre la señora y su doncella, usurpación de vestiduras que implica juego, engaño y sustitución erótica; en el caso de Candisea, utiliza la imagen de una doncella a punto de ser asesinada por dos malhechores, escena de gran efectismo.¹⁹

La imitación por parte de Sierra consta, por tanto, de dos tiempos: en un primer momento, tras la lectura y asunción del hipotexto, se produce la descomposición en unidades menores que se aíslan para, en el segundo momento, realizar una tarea de ensamblaje de dichas unidades en otras no procedentes del hipotexto para crear un relato original (o dos, como en este caso) que, si bien permite el reconocimiento de la fuente, no por ello deja de exhibir una osada originalidad frente a su modelo.

¹⁷ *O. F.*, canto V, p. 45a.

¹⁸ *E. P. II*: I, 24b, fols. 125v b.

¹⁹ Ha de destacarse el hecho de que Pedro de la Sierra desnude a la hermosa víctima, añadiendo un rasgo que hubo de producir al mismo tiempo piedad y deleite en el oyente o lector.

2.- LA MUERTE DE BRANDIMARTE

Otra de las escenas del *Orlando furioso* imitadas por Sierra es el combate que desemboca en la muerte de Brandimarte. El desarrollo de dicha batalla y las últimas palabras del personaje encuentran su paralelo en el episodio del texto español en el que uno de los caballeros, llamado Brandimardo, muere de forma semejante a la del guerrero del poema italiano²⁰.

Brandimardo es un personaje que proviene de la primera parte del ciclo. No es, por tanto, invención del aragonés sino de su predecesor Ortúñez de Calahorra, quien evidentemente se inspiró en el nombre ariostesco. Sierra, consciente de dicha inspiración, quiso que la muerte de este personaje recordara la de su casi homónimo italiano.

A pesar de que en el texto español el enfrentamiento presenta un desarrollo mucho más escueto que en el *Orlando*, las líneas esenciales del combate coinciden en ambos episodios:

1. Un caballero es golpeado a dos manos sobre el yelmo de forma alevosa y
2. cae del caballo.
3. El golpe no puede ser impedido por el amigo del caballero, cuyo adversario lo ha dejado inconsciente.
4. Cuando el amigo vuelve en sí y ve al caballero moribundo, se enfurece y ataca con fiereza a sus contrincantes;
5. mata a uno de sus ellos con un golpe que afecta a la cabeza y,
6. finalmente, mata al otro atravesándolo con la espada por el lado izquierdo.²¹

Como puede comprobarse, las coincidencias entre ambos combates son considerables. Sierra imita en ocasiones detalles nimios que evidencian su fuente. Pero, además, la escena que sucede tras la batalla no deja lugar a dudas sobre su modelo. En ambos textos, el caballero superviviente, que ha conseguido derrotar a sus enemi-

²⁰ O. F., cantos XLI y XLII.

²¹ Existen, sin embargo, determinadas diferencias: en el caso del poema italiano, se trata de un combate de tres contra tres (Roldán, Brandimarte y Oliveros, frente a Gradaso, el rey Sobrino y Agramante), mientras que en el libro de caballerías español se trata de una lucha de dos contra dos (Rosicler y Brandimardo frente a los gigantes Bulfor y Mandroco). Sierra deja a un lado el enfrentamiento de Oliveros y Agramante, con lo que consigue pasar de un combate triple a otro doble. De esta forma, Rosicler sigue los pasos de Roldán, mientras que Brandimardo, como era de esperar, sigue los de Brandimarte.

gos, no se alegra por la victoria y, ante el dolor de ver a su amigo moribundo, su primera reacción es ir a socorrerlo:

De la vitoria poco glorioso
el paladín se apea prestamente;
con el rostro turbado y muy sañoso
corre a su Brandimarte amargamente (...).
El yelmo le quitó con llanto y tiento
hasta los ojos le halló partido.²²

Mas como el dolor de su amigo Brandimardo
no le dexava gozar de tan alta vitoria, sin se
curar de ninguna cosa se apeó y le quitó el
yelmo.²³

Tanto Brandimarte como Brandimardo mueren con las primeras sílabas del nombre de su amada en la boca, sin que puedan terminar de pronunciarlo:

(...) «Haz, Roldán, que no discorde
tu oración con el amor pasado.
No menos te encomiendo aquí a mi Florde...»
No pudo decir «...lis», y aquí ha espirado.²⁴

« (...) Ruégoos, señor, por vós le sea dicha
mi pena, encomendándome a la mi tan
desseada señora Arquí...» No pudiendo
acabarla de nombrar, dio el alma, (...).²⁵

Pero, de acuerdo con la costumbre de Sierra, el combate, si bien se mantiene cercano a su modelo en cuanto al desarrollo, posee un tono ciertamente distinto.

En el *Orlando furioso* el enfrentamiento se inserta en un contexto de lucha contra el infiel. De ahí que en el poema italiano la muerte de los contendientes paganos implique su ida al infierno, mientras que el alma de Brandimarte es recogida por una legión angélica que lo lleva al cielo²⁶.

Este carácter religioso está ausente en el mencionado combate de la *Segunda parte de Espejo de principes y caballeros*, donde domina el tono amoroso, no en vano Brandimardo ha dado su vida por liberar el reino de cuya señora está profundamente enamorado. Su muerte cobra así un sentido claramente sentimental, bien distinto al matiz religioso que se respira en la citada batalla del *Orlando furioso*.

En este caso, el modelo ariostesco, que no puede ser puesto en duda a la luz de las semejanzas existentes, es transformado de acuerdo con los intereses narrativos del aragonés. Sierra parece abierto a seguir modelos previos, pero no duda en inyectarles un sentido distinto, tal como hizo con la historia de Ginebra o como en el caso de su imitación de las batallas múltiples.

²² *O. F.*, canto XLII, p. 497a.

²³ *E. P. II*: I, 29, fol. 69v a.

²⁴ *O. F.*, loc. cit.

²⁵ *E. P. II*, loc. cit.

²⁶ Del alma del rey Agramante se dice: «Corre el espiрту al lago do bivía / Carón, el cual l'echó su garfio ardiente», *O. F.*, canto XLII, p. 496b., mientras que de la de Brandimarte «Un son oyeron d'ángeles, concorde, / que la beata alma entre ellos han llevado, / al dexar que dexó el corporal velo, / a aquella eternidad del alto cielo», loc. cit., p. 497a.

3.- LAS BATALLAS MÚLTIPLES PROVOCADAS POR LA DISCORDIA

Otros recuerdos del poema italiano resultan, si no menos evidentes, sí más difuminados que los ya mencionados. Nos referimos a la batalla múltiple provocada por la Discordia entre paganos, en el *Orlando furioso*, inspiración de la batalla con que se cierra la *Segunda parte de Espejo de principes y caballeros*²⁷.

Estos enfrentamientos múltiples a los que nos referimos no han de confundirse con batallas campales. Su peculiaridad radica en que se trata de una suma de lides singulares (cada guerrero desea enfrentarse individualmente a uno o más adversarios) que se producen de forma simultánea en el tiempo.

Las batallas múltiples del texto de Ariosto y de la obra de Sierra presentan situaciones ciertamente paralelas. En ambos casos el número de contendientes va aumentando progresivamente hasta seis, entre los que se cuenta una dama guerrera que demuestra tanto vigor y coraje como los caballeros²⁸.

Los combates no coinciden en su desarrollo más que en algún lugar común (como el golpe que deja inconsciente al contrincante y que permite al caballero ir en ayuda de uno de los suyos), pero el texto español repite la maraña de enfrentamientos y las disensiones entre adversarios a causa de quién merece combatir primero. Todos consideran que sus razones son prioritarias, por ello se anteponen unos a otros e incluso luchan entre sí para evitar que lo aparten de su rival:

«Dexa la cosa a mí -dezia Gradaso-, que su locura curaré este día.»
Dezia Ruger: «A mí toca este passo, que la lid por derecho justo es mía.»
«Queda atrás tú», «Más queda tú», ni passo toman atrás, gritando todavía.
Batalla se travó triangulada, inflamada, confusa y enconada.²⁹

La furiosa señora con la espada alta le dixo:
—¡Tente atrás, vil y de baxo linage! ¡Déxame acabar mi hecho antes que la potencia de mi braço derribe tu sobervia!
—¡Tente -dixo el pagano-, que a mí se me deve el tomar vengança d'este mal cavallero, que me lleva mi dama robada! (...) ¡Tente atrás, pagano, importuno diablo, que primero lo has de aver conmigo o me has de dexar concluir mi hecho!³⁰

Tanto en el poema italiano como en el libro español, en un determinado momento uno de los caballeros no duda en querer enfrentarse al mismo tiempo a varios de sus contendientes:

²⁷ Final que, como es costumbre en el género editorial de los libros de caballerías, se mantiene abierto. El desenlace de este enfrentamiento, por tanto, no se nos narra, pues el relato se interrumpe precisamente en el momento de mayor acritud de la lucha.

²⁸ Estos seis adversarios son, en el *Orlando furioso*, Mandricardo, Marfisa, Rodamonte, Rugero, Sacripante y Gradaso, y en la *Segunda parte de Espejo de principes y caballeros* Arquisilora, Polifebo, Brufaldoro, Claridiano, Rosicler y Eleno de Dacia.

²⁹ O. F., canto XXVII, p. 320b.

³⁰ E. P. II: II, 31, fol. 140r.

Mandricardo de sí tanto confia,
que a Rugero también lo desafia:
«Vení los dos delante juntamente
y venga por tercero Rodamonte.
África, España, muerta y viva gente,
que entr'ellos hallarán un firme monte». ³¹

—¡Vente a mí, rey pagano y de poco valor,
en compañía de essoto tan arrogante y loco
como tú, que yo a entrambos os sossegaré
con la furia de mi indomado brazo! ³²

Si bien las situaciones no son del todo idénticas, la similitud del embrollo bélico no parece dejar lugar a dudas sobre la inspiración ariostesca del episodio español.

Sin embargo, como es frecuente en la traducciones, adaptaciones e imitaciones castellanas de textos italianos, Sierra evita el tono jocoso y la ironía de la obra del ferrarés. En el *Orlando furioso*, las causas de las lides singulares que enfrentan a los personajes son banales y domina una visión crítica con respecto a la vanidad de estos guerreros. Tras estos enfrentamientos se halla la Discordia —acompañada de su hermana, la Soberbia— enviada por el arcángel San Miguel para crear confusión en las tropas infieles:

D'esto se ríe la Discordia, viendo
que tregua o paz ya no tenía punto.
El campo acá y allá va discurriendo,
no halla de plazer lugar un punto.
Saltando la soberbia va y riendo,
y al fuego yesca y leña ponen junto. ³³

Una vez más, la labor de adaptación de Sierra implica repetir la materia, pero conferirle un nuevo sentido. En el libro español los combates son siempre presentados con un punto de vista serio. En estos enfrentamientos múltiples, el aragonés pretende tan sólo mostrar una formidable batalla final entre guerreros tan bravos que el desenlace sea impredecible por parte del lector, quien, de esta forma, se interesará por la continuación del libro. A pesar de que en la *Segunda parte de Espejo de principes y caballeros* las motivaciones de los contendientes son igualmente insustanciales, el aragonés no pretende poner en evidencia su trivialidad sino crear una situación final de máxima tensión, un cierre apropiado que mantenga expectante al receptor y provoque su admiración, no su risa ³⁴.

³¹ *O. F.*, canto XXVII, p. 320.

³² *E. P. II*: II, 31, fol. 140r.

³³ *O. F.*, canto XXVII, p. 324a.

³⁴ Sobre las diferencias entre la tradición italiana e hispánica con respecto a la seriedad con que se presenta el mundo caballeresco, véase nota 11. Pero, además, Sierra se aleja aquí no sólo de la ironía ariostesca, sino también de la crítica de Montalvo a la caballería bretona, cuyos héroes se mueven más por soberbia y vanidad personales que por el bien común. Véase Samuel Gili Gaya, «*Las Sergas de Esplandián* como crítica de la caballería bretona», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, XXIII (1947), pp. 103-111; y J. Amezcua, «La

4.- LA LOCURA DE ORLANDO

La locura de Orlando al descubrir los amores de Angélica y Medoro es lo que explica el título escogido por Ariosto para su poema. Ese momento en que el paladín francés pierde el sentido y se convierte en un bárbaro feroz hubo de impresionar la imaginación de Pedro de la Sierra, que recurre a esa imagen cuando narra cómo el fiero Bramarante, uno de los más crueles antagonistas del texto, huye enfurecido por no poder vencer al Caballero del Febo. En su huida, Bramarante descargará su rabia contra los árboles que encuentra a su paso, tal como hace Orlando tras perder el juicio:

Aquí dio prueba inmensa el Paladino
que del primer tirón arrancó un pino
Otros arranca así, que le semeja
ser juncos o hinojo, heneldo o caña:
de roble haze assí o d'enzina vieja,
de haya, frexno, azebo, con gran saña.³⁵

Con ravia luciferina se lançó el endiablado
moro por las selvas de Grecia, bramando
contra sus dioses como hambriento tigre. Por
la parte que de la selva caminava, con la
furia de su brazo iba cortando robres, des-
troçando pinos como si fueran delgadas
cañas.³⁶

En ambos casos pinos y robles son arrancados como si fueran simples cañas. A pesar de las diferencias (la lista de árboles que arranca Roldán es más extensa que la del *Espejo*), la similitud no ofrece lugar a dudas con respecto a la inspiración del autor aragonés.

5.- LA IMITACIÓN DE LA ELOCUTIO DE ARIOSTO

La impronta ariostesca en la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* no se limita al plano argumental; también en el plano expresivo el ferrarés se erige en modelo de *imitatio* poética para Sierra, quien no sólo incorpora en sus poemas versos tomados de forma casi literal de otros autores —tal como era frecuente en la época— sino que tampoco duda en adornar su prosa con fragmentos elocutivos procedentes de otros textos, principalmente el *Orlando furioso*³⁷.

No es ésta, sin embargo, la única obra que le proporcionó material expresivo. También la *Eneida* de Virgilio —a través de la tra-

oposición de Montalvo al mundo del *Amadis de Gaula*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXI (1972), pp. 320-337.

³⁵ O. F., canto XXIII, p. 271b.

³⁶ E. P. II: I, 1, fol. 2v b.

³⁷ Ariosto no es el único modelo de *imitatio* poética para el aragonés. Entre otros, Garcilaso presenta una influencia tan importante como el italiano en la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*, y no sólo en el terreno poético sino también en el narrativo. Véase J. J. Martín Romero, «Garcilaso como objeto de *imitatio* poética y de reescritura narrativa», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (en prensa).

ducción castellana de Gregorio Hernández de Velasco— fue imitada por el aragonés³⁸.

El análisis de estas imitaciones ariostescas por parte de Sierra permite constatar, sin lugar a dudas, que el autor español utilizó la traducción castellana del *Orlando furioso* realizada por el también aragonés Jerónimo de Urrea —la más difundida de las versiones castellanas del poema italiano— y no el texto original ni la traducción de Hernando de Alcocer³⁹.

Los fragmentos elocutivos que Sierra toma del modelo italiano son casi siempre símiles o comparaciones especialmente elaboradas o ingeniosas que debieron de impresionarle por su brillantez. En un momento dado de la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* encontramos a Trebacio, uno de los héroes del libro, luchando contra un temible grifo. Es entonces cuando Pedro de la Sierra retoma símiles del canto X del *Orlando furioso*, en el que Rugero, cabalgando en un hipogrifo, se enfrenta a un monstruo marino para rescatar a Angélica:

Como suele bajar águila cuando
la bívora entre yervas se pasea,
o qu'está sobre losa el sol tomando
y su despojo de oro hermosea,
y no quiere emprendella por do echando
anda ponzoña, y fiera la rodea,
y por detrás entralla siempre acuerda,
porque no se le buelva y no le muerda.⁴⁰

El cual empeçó de abaxar y al parecer con más
temor que de primero, assí como haze el águila
cuando sobre el áspera losa su vestidura la
bívora despoja, que anda buscando modos como
la hazer presa sin que le pueda con su ponçoña-
sa mordedura empecer, assí andava el grifo
reboloteando para ver por qué parte podría asir
al emperador, sin tornar a recibir otro tanto
daño como el pasado.⁴¹

El autor aragonés ha tomado la comparación del *Orlando* para una situación análoga. Pero, mientras en la obra italiana, el símil del águila y la víbora está relacionado con un monstruo marino (la víbora) contra el que lucha Rugero, montado en el hipogrifo (el águila), en la obra del aragonés se trata de un grifo (el águila) que ataca a Trebacio (la víbora). Es decir, víbora y águila, términos figurados de la comparación, son referidos al protagonista y al antagonista de forma inversa en cada obra:

³⁸ Esta traducción quinientista ha sido editada modernamente por V. Bejarano (Barcelona, Planeta, 1996).

³⁹ Ya M. Chevalier indicó que Sierra no manejó el texto italiano sino la traducción de Urrea, (Chevalier, *op. cit.*, p. 273). Como podrá comprobarse, también se puede rechazar la posibilidad de que utilizara la versión de Alcocer, que fue la utilizada por Cristóbal de Villalón en *El Crotalón*, de acuerdo con Ana Vian, *Disfraces de Ariosto (Orlando furioso en las narraciones de El Crotalón)*, Manchester, Universidad de Manchester, 1998.

⁴⁰ O. F., canto X, p. 101a. Compárese con la versión de Alcocer: «Como suele el águila hazer, / que de alto el serpiente ha mirado / sobre una peña estando a su placer, / su vestido aviendo despojado, / de aquella parte no quiere prender / por do piensa que está empoçoñado, / mas por detrás y delante d'él se ha buuelto, / porque a ella no se aya rebuelto», *Orlando Furioso de Ludovico Ariosto nuevamente traduzido (...) por Hernando Alcocer*, Toledo, Juan Ferrer, 1550. (ejemplar R-3113 de la Biblioteca Nacional de Madrid), fol. 44r a.

⁴¹ E. P. II: I, 11, fol. 26r b.

Orlando Furioso

Águila ---Rugero en hipogrifo (protagonista)
 Víbora ---monstruo marino (antagonista)

Segunda parte de Espejo de principes y caballeros

Águila ----grifo (antagonista)
 Víbora ---Trebacio (protagonista)

En la misma batalla entre Trebacio y el grifo, encontramos otro símil que también procede del canto X del *Orlando furioso*:

La mosca da batalla semejante
 así al mastín en polvoroso agosto,
 o en mes que va tras él o va delante,
 d'espiga el uno lleno, otro de mosto;
 quien los ojos y hocico muy constante
 le pica y torna en torno a tal regosto,
 batir le hace el diente en fiero modo,
 pero a un golpe que llega paga todo.⁴²

De la suerte que el asestado mastín en el
 polvoroso agosto se ha con la molesta mosca,
 cuándo a veces en el hozico, cuándo a veces
 en la cola y otras en el costado le pica, házele
 batir el diente a todas partes, pero cuando la
 alcança de una vez le paga todas las moles-
 tias que le ha dado, así se avía el emperador
 con el temeroso grifo; rebolviendo a una y
 otra parte su espada, procura aguardar tiempo
 para que de una vez le pague lo que le haze
 cansar.⁴³

Nos encontramos ante otro caso de inversión de atribución del término figurado al protagonista y al ANTAGONISTA:

Orlando Furioso

Mosca ----Rugero en hipogrifo (protagonista)
 Mastín -----monstruo marino (antagonista)

Segunda parte de Espejo de principes y caballeros

Mosca -----grifo (antagonista)
 Mastín -----Trebacio (protagonista)

Nuevamente en la misma batalla entre Trebacio y el grifo Sierra vuelve a utilizar otra comparación ariostesca vinculada con el hipogrifo, pero esta vez no procede del canto X, sino del canto II, en el que se narra cómo el mago Atlante, también montado en el hipogrifo, se enfrenta a varios caballeros:

Cuando bien le parece, bravo y fiero
 baxa con violencia el fuerte mago
 como de alto cae halcón mañero,
 cuando la garza vee salir del lago.⁴⁴

Ningún águila con tanta furia sube a las
 nuves como él lo hizo; y cuando le pareció
 descende con una brava punta, cual suele
 hazer el falcón mañero cuando vee salir la
 garça del lago.⁴⁵

⁴² O. F., canto X, p. 101b. En la traducción de Alcocer: «Con tal batalla va la moxca audace / contra el mastín en el polvoroso agosto / o en el mes de antes, o el secuace / uno de espiga, el otro de mosto: / pícale al ojo y en la boca mordace, / vale rodeando y dándole mal gusto, / y házele sonar diente con diente, / mas una vez que lo aze bien lo siente», fol. 44r a.

⁴³ E. P. II: I, 11, fol. 26v a.

⁴⁴ O. F., canto II, p. 21a. Alcocer traduce: «Luego el cavallo buelve a la quistión / y, a alas cerradas, a tierra se aploma / como cae de alto el halcón / que haze presa en garça o paloma», fol. 7v a.

⁴⁵ E. P. II: I, 11, fol. 26r b.

Al final del capítulo VII del primer libro de la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* el autor justifica el uso del entrelazamiento narrativo con una comparación musical tomada del *Orlando furioso*:

Conviéneme hazer en mis canciones
como el buen tañedor diestro y agudo,
que muda presto cuerda y varia sones,
buscando ora lo grave, ora lo agudo.⁴⁶

Por los muchos acaescimientos que en esta
historia se cuentan, me conviene hazer como
el buen músico, que, para agradar a todos los
oyentes, muda mucho los sones (...).⁴⁷

Este símil apoya la idea de entrelazamiento artístico, motivado por el deseo de *variatio* con el fin de evitar la monotonía. Sin duda Sierra es un maestro consumado de este peculiar uso de la alternancia «para agradar a todos los oyentes», cada vez más alejada de la intención de provocar sensación de simultaneidad. De ahí que el empleo de esta comparación ariostesca por parte del aragonés resulte muy significativa con respecto a sus objetivos artísticos. Al retomar estos versos, Sierra no estaba solamente imitándolos, sino que también expresaba su coincidencia con el uso ariostesco de la alternancia.

Aunque los versos ariostescos imitados proceden de diversos cantos, parecen concentrarse en el primer libro de la *Segunda parte de espejo* y, principalmente, en el capítulo en que Trebacio se enfrenta al grifo, momento apropiado para que el aragonés aproveche en la descripción de la batalla las ingeniosas comparaciones ariostescas. A ellas hay que sumar la hermosa justificación de la alternancia a través de la comparación musical.

El análisis permite comprobar cómo Sierra considera los símiles ariostescos como hallazgos expresivos susceptibles de ser aislados, extraídos y engarzados en un texto distinto manteniendo intactos su valor e interés estéticos.

6.- ANTROPONIMIA:

Como ya comentó Chevalier, el episodio de Olimpia y Bireno del *Orlando furioso* fue imitado por Pedro de la Sierra en la historia de Lidia y Breño⁴⁸.

Mientras que para el protagonista masculino Sierra mantiene el nombre con ligeras modificaciones, para el del personaje femenino

⁴⁶ O. F., canto VIII, p. 71b. En la traducción de Alcocer: «Conviéneme hazer, en conclusión, / lo que suele hazer buen tañedor, / que a veces tañendo muda el son / por un tono y por otro con primor», fol. 29v b.

⁴⁷ E. P. II: 1, 7, fol. 18v a.

⁴⁸ M. Chevalier, *op. cit.*, pp. 272-273.

decide sustituir el de Olimpia por el de Lidia, hija del rey de Lidia. El autor aragonés tomó este nombre de otro personaje del *Orlando Furioso*.

Resulta paradójico que precisamente escogiera éste para el de la heroína que da todo por su amor, ya que el personaje de Lidia en Ariosto representa la mujer desamorada. En efecto, se trata de uno de los espíritus condenados que Astolfo, en su búsqueda de las arpías, encuentra en una profunda cueva. Le cuenta entonces el espíritu de la dama que Alceste, un bravo guerrero que se enamoró de ella, murió al ser rechazado. Por ello, la cruel doncella se halla condenada al humo eterno.

Mientras que la Lidia del texto español, figura paralela a Olimpia en el *Orlando*, se erige como el máximo exponente de la amante perfecta incluso a pesar de la ingratitud de su amado —por quien llega a morir—, la Lidia ariostesca es todo lo contrario, cruel desamorada que hace lo imposible por deshacerse de un amante inoportuno:

Lidia soy yo —responde aquella cosa—,
del Rey de Lidia hija regalada,
por la sentencia altísima, penosa
eternamente al humo condenada,
porque fui a mi amante desdeñosa,
ingrata, dura, cruel, desamorada.⁴⁹

Frente a este ejemplo de dama desamorada, Ariosto había afirmado de su Olimpia:

Entre toda la fe y amor del mundo
y entre más firmes pechos y constantes
y en el más bajo estado o más jocundo,
que pruebas de amor vieron en amantes,
más presto el primer grado qu'el segundo
daría a Olimpia yo entre muy bastantes;
y aun diré que, entre antiguos y aun ahora,
no amaron ni aman cuanto esta señora.⁵⁰

Idéntica opinión merece el personaje de Lidia en el texto de Sierra, a quien se denomina «corona de todas las mugeres de amor heridas»⁵¹.

⁴⁹ O. F., canto XXXIV, p. 403a.

⁵⁰ O. F., canto X, p. 91a.

⁵¹ E. P. II: I, 11, fol. 25v.

Curiosamente, lo que ha hecho Pedro de la Sierra es unir en su Lidia a la más cruel de las desamoradas y a la más fiel de las amantes.

También en otras ocasiones el aragonés adoptó o transformó nombres ariostescos para determinados personajes de su libro. Así, Noraldino, en el texto español, recuerda al Norandino ariostesco; Pinamonte, un caballero que Ariosto cita meramente en una lista de guerreros pudo influir en la creación de Pinaronte, en la obra de Sierra.

Por último, uno de los nombres ariostescos utilizados por Sierra es Rodamonte, precisamente uno de los personajes del *Orlando Furioso* que mencionó el Pinciano en su epístola undécima, donde también se mencionaban personajes de la primera parte de *Espejo de príncipes y caballeros* de Ortúñez de Calahorra.

7.- LA *IMITATIO* DE LA ICONOGRAFÍA ARIOSTESCA

El texto de Sierra permite adentrarse en las diversas formas de imitación que se practicaban a finales del siglo XVI: una imitación que afecta tanto a la macroestructura o aspecto argumental, como a la microestructura o aspecto elocutivo del texto⁵².

Pero, como hemos visto, la *imitatio* también alcanza otros terrenos: Sierra no dudó en tomar determinadas imágenes, no tanto a través de la imitación lingüística como de la recreación visual con materiales expresivos diferentes. Esas imágenes pueden reaparecer en ocasiones insertas en tramas absolutamente distintas a aquéllas de las que surgieron.

Esto permite comprobar la manera como se recibía un texto en nuestros Siglos de Oro (y probablemente hasta fecha muy reciente). La lectura proporcionaba al receptor una serie de tramas y argumentos al tiempo que un determinado repertorio iconográfico. De esta forma, la *descriptio* hubo de erigirse en ilustración en el proceso de recepción auditiva y también en la lectura privada resultado de la lectura en grupo.

Pero esta capacidad de aislar una determinada imagen por parte del receptor pudo verse favorecida, además, por la literatura emblemática. Este tipo de literatura —tan en boga a partir de las traducciones de la obra de Alciato, que hubo de incidir en la creación de ciertas escenas en los textos dramáticos de la época— debió de crear unas determinadas costumbres de remisión hacia la imagen, que pudieron afectar a la forma de recepción de textos, consiguien-

⁵² Sobre la *imitatio* poética véase, A. García Galiano, *Teoría de la imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Reichenberger, 1992.

do que la escena fuera concebida como unidad aislable y, por tanto, como pieza autónoma susceptible de ser utilizada de manera independiente de la trama a la que pertenecía⁵³.

Por otra parte, la capacidad plástica de la descripción literaria en nuestros místicos áureos ya fue puesta de relieve por Emilio Orozco⁵⁴. Esta tendencia a lo visual en textos religiosos y en la oratoria sagrada también se observa en la retórica civil, en la que, a medida que nos acercamos al siglo XVII, aumenta la plasticidad de las metáforas e imágenes utilizadas. A las recomendaciones de San Ignacio de Loyola —en lo religioso— se une cierto gusto de la época por las escenas dramáticas e impactantes, por conseguir impresionar al receptor a través de lo visual, gusto paralelo en parte a la evolución de las artes plásticas. Por tanto, probablemente no se trata de un rasgo exclusivo de los místicos sino una característica propia de la creación artística de finales del siglo XVI.

La imitación de Sierra permite comprobar cómo esa plasticidad del texto llegaba a impresionar al receptor hasta el punto de conseguir grabarse en su memoria y formar en ella una repertorio iconográfico vinculado con la obra que lo creó: el *Orlando furioso* funcionó como verdadera galería de imágenes que adornaron el texto español.

8.- LA RECEPCIÓN DE ARIOSTO A LA LUZ DE LA IMITACIÓN DE SIERRA

Como se ha podido comprobar, la influencia del *Orlando Furioso* en la *Segunda parte de Espejo de principes y caballeros* va más allá de las huellas —ya de por sí numerosas— detectadas por M. Chevalier en su estudio. La *Segunda parte de Espejo de principes y caballeros* aparece adornada de tramas, expresión e iconografía ariostescas. Pero, además de estos materiales, Ariosto también se erigió en modelo para la práctica de *imitatio*, práctica que ya Hernando de Alcocer, uno de sus traductores, comentó:

El espíritu de Marcelo, Astolfo subir al cielo tomó de Luciano; el viento recogido en los odres, de Homero; las hojas convertidas en naves, de Virgilio; las piedras convertidas en

⁵³ Sobre la literatura emblemática, véase el prólogo de Aurora Egido a Alciato, Andrea, *Emblemas* (ed. de Santiago Sebastián, trad. de Pilar Pedraza), Madrid, Akal, 1985. Para más información sobre este tipo de literatura se puede acudir a los siguientes recursos informáticos <http://rosalia.dc.fi.udc.es/emblematica> (mantenida por Sagrario López Poza de la Universidade da Coruña), así como <http://www.uib.es/depart/dfe/emblemas.html> (página de la Universitat de les Illes Balears realizada por Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull).

⁵⁴ Emilio Orozco, «Tendencia a la visión plástica en los escritores místicos. La descripción realista», en *Mística, Plástica y Barroco*, Madrid, Cupsa Editorial, 1977, pp. 29-37.

hombres y cavallos, la antigua fábula de Deucalión; Garbino la vieja, de Apuleyo; la cortesía del león, del Bocacio en la novela de madona Dianora; Zerbín, de Zerbín del Garbe, en la novela de Bocacio.⁵⁵

Por tanto, el aragonés siguió la estela de su modelo incluso en su práctica de la *imitatio* ecléctica⁵⁶.

Por otra parte, Pedro de la Sierra se sitúa frente a Ariosto de manera paralela a como éste se situó frente a uno de sus modelos fundamentales: la *Eneida*. La relación de Ariosto con la épica clásica fue asumida desde la aparición del poema y mencionada por algunos de sus comentadores, quienes defendieron al ferrarés considerándolo fiel seguidor de Homero y Virgilio⁵⁷.

En España, Hernando de Alcocer, en el prólogo a su traducción de Ariosto, estableció una serie de paralelismos entre el poema italiano y la *Eneida*, paralelismos que ponen en evidencia el origen de varios motivos, escenas y personajes del *Orlando furioso*, y permiten comprender hasta qué punto la labor imitativa ariostesca frente a Virgilio fue paralela a la labor de Sierra frente al ferrarés.

Más aún, la *Eneida*, imitada por Ariosto, también fue otro de los modelos seguidos por el aragonés, de forma que la impronta virgiliana se mezcla con la ariostesca en algunos pasajes de la *Segunda parte de Espejo de principes y caballeros*. Si el ferrarés puso en su obra «el arrayán en que estaba convertido Astolfo, que-xándose de Rugier» por «el de Polidoro que-xándose a Eneas», cuando Sierra imita este episodio ariostesco en la historia de Alpa-

⁵⁵ *Orlando Furioso de Ludovico Ariosto nuevamente traduzido (...) por Hernando Alcocer*, Aiiiv-Aiiiv.

⁵⁶ Numerosos son los autores imitados por el aragonés; además de Ariosto, Virgilio —siempre a partir de la traducción de Gregorio Hernández de Velasco— y Garcilaso, a los que ya hemos mencionado, también imitó a Juan Boscán, Hernando de Acuña, Gaspar Gil Polo, Antonio de Torquemada, Garci Rodríguez de Montalvo, Jorge de Montemayor y Feliciano de Silva.

⁵⁷ Ana Vián Herrero comenta que hacia 1540 «comienza un movimiento de rehabilitación de la obra, poniendo de relieve su valor épico y su autor como nuevo Virgilio o segundo Homero», *Disfraces de Ariosto...*, p. 7. Cesare Segre opina que «Ariosto muestra poco interés por la cuestión del género al que la obra debía adscribirse», si bien «es probable que Ariosto pensase enlazarse de alguna forma con la épica clásica, en particular con Virgilio. Clara seña de ello son los episodios que imitó (...)». Véase p. 12 de la introducción a su citada edición (junto con M.^a de las Nieves Muñiz) del *Orlando furioso*. Sobre estos episodios virgilianos imitados por Ariosto, los comentarios que Hernando de Alcocer expone en el prólogo a su traducción resultan muy indicativos sobre la recepción del ferrarés en el territorio español, pero por otra parte, como Segre afirma, «tampoco en los años que siguieron al *Furioso* y a su triunfo, el problema del género literario despierta mayor interés. La obra es definida como 'libro' o todo lo más, como 'poema'. Es tradicional asimismo su comparación con Homero y Virgilio, lo que implica una homologación con la épica», *ibid.* Por tanto, la vinculación entre Ariosto y la épica se produjo ya desde la aparición del poema, si bien la valoración de la obra como poema épico fue transformándose, sobre todo tras la aparición de la *Gerusalemme Liberata* de Tasso, más acorde con los presupuestos aristotélicos, *ibid.* pp.12-14, donde se encontrará la bibliografía al respecto.

trafio, no deja de recordar la escena de la *Eneida*, e imita así no sólo el texto del ferrarés sino también su proceso de producción. El recuerdo de la *Eneida* en el libro de Sierra no se limita a remitir a Virgilio sino también a la imitación del latino por parte de Ariosto.

Por tanto, la forma como el aragonés se enfrenta a su dechado proporciona datos sobre cómo se percibió el proceso de creación de dicho texto. La libertad ariostesca frente a Virgilio es la misma que la de Sierra frente a Ariosto⁵⁸.

Pero lo más importante es que Sierra matiza el arte narrativo aprendido de los libros de caballerías con la lectura del poema italiano. La *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* se caracteriza por el uso de materiales narrativos de carácter heterogéneo y la habilidad de mantener expectante al lector, rasgos que Alcocer consideró en el *Orlando furioso*:

La cosmografía de gran parte del mundo, las fortunas del mar, comparaciones, descripciones del tiempo, las justas y juegos y encantamientos, combates de tierras —donde se comprehende cómo se deve proceder en la guerra— y otros muchos cuentos y novelas graciosísimas con exemplos de verdadera pudicia que de su invención á puesto con estraño modo de captar atención (...).⁵⁹

Si los comentarios de Hernando de Alcocer dan cuenta de la recepción de Ariosto en la España del siglo XVI, Sierra constata dicha forma de recepción al ejemplificar con su práctica literaria las ideas expuestas por este traductor.

El espíritu del *Orlando furioso* explica en gran medida la agilidad narrativa, el carácter lúdico y la multiplicidad de historias que encontramos en la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*. Del ferrarés no sólo tomó fragmentos textuales, también aprendió mucho sobre el proceso de creación literaria. Y eso explica por qué, en definitiva, la huella de Ariosto se filtra en cada página del libro del aragonés. Ludovico Ariosto es para Sierra no sólo el autor de un texto digno de imitación, es también, en sí mismo, un maestro de escritura.

⁵⁸ También en la *imitatio* ariostesca nos encontramos con situaciones bélicas análogas a la del texto virgiliano, con recuerdos a la *elocutio* del latino y con episodios cuya trama entera procede —con modificaciones—, de la *Eneida*; en definitiva, con gran parte de las técnicas imitativas que encontramos también en Sierra frente a sus modelos.

⁵⁹ *Orlando Furioso de Ludovico Ariosto nuevamente traducido (...) por Hernando Alcocer, loc. cit.* Estas palabras de Alcocer sobre el *Orlando* resultan igualmente apropiadas para describir la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*.

OBRAS CITADAS

Ediciones del *Orlando furioso*

- ARIOSTO, L., *Orlando furioso*, ed. bilingüe de C. Segre y M.^a de las Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra, 2002.
- Orlando furioso traducido en romance castellano por don Jerónimo de Urrea*, Venecia, A la enseña de la salamandra, 1575 (ejemplar R-26.108 de la Biblioteca Nacional de Madrid).
- Orlando furioso de Ludovico Ariosto nuevamente traducido* (...) por *Hernando Alcocer*, Toledo, Juan Ferrer, 1550 (ejemplar R-3113 de la Biblioteca Nacional de Madrid).

Estudios

- ALCIATO, Andrea, *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián, trad. de Pilar Pedraza, pról. de Aurora Egido, Madrid, Akal, 1985.
- ARIAS MONTANO, *Los rhetoricorum libri quattuor*, intr., ed., trad. y notas de M.^a Violeta Pérez Custodio, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1984.
- AMEZCUA, J., «La oposición de Montalvo al mundo del *Amadís de Gaula*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXI (1972), pp. 320-337.
- BELTRÁN, R., «‘Simiente de cizaña’: sobre la relación entre el episodio de la Viuda Reposada (*Tirant lo Blanch*) y el canto V del *Orlando furioso*», *Tirant* 4 (2001), en http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.4/beltran_viuda.htm
- CHEVALIER, M., *L'Arioste en Espagne*, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de L'Université de Bordeaux, 1966.
- GILI GAYA, S., «Las *Sergas de Esplandián* como crítica de la caballerías bretona», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, XXIII (1947), pp. 103-111.
- GÓMEZ-MONTERO, J., *Literatura caballeresca en España e Italia (1483-1542). El espejo de cavallerías (Deconstrucción textual y creación literaria)*, Tubinga, Niemeyer, 1992.
- LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophía antigua poética*, Madrid, Thomas Junti, 1596.
- , ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto «Miguel de Cervantes», 1973.

- LUCÍA MEGÍAS, J. M. «La senda portuguesa de los libros de caballerías castellanos: *Segunda Parte de Selva de Cavalarias Famosas*», en Funes, L. y J. L. Moure, *Studia in honorem Germán Orduna*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2001, pp. 394-413.
- MARTÍN ROMERO, J. J., «Garcilaso como objeto de *imitatio* poética y de reescritura narrativa», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (en prensa).
- OROZCO, E., *Mística, Plástica y Barroco*, Madrid, Cupsa Editorial, 1977.
- SARMATI, E., *Le critiche ai libri di cavalleria nel cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento). Un'analisi testuale*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1996.
- VIÁN, A., *Disfraces de Ariosto (Orlando furioso en las narraciones de El Crotalón)*, Manchester, Universidad de Manchester, 1998.
- VIRGILIO, *La Eneida*, trad. de Gregorio Hernández de Velasco; ed., intr. y notas de V. Bejarano, Barcelona, Planeta, 1996.

MARTÍN ROMERO, José Julio: «Nuevos datos sobre la influencia del *Orlando Furioso* en España: Pedro de la Sierra frente a Ariosto», *Revista de Literatura Medieval*, XVI (2004), pp. 95-119.

RESUMEN: Este artículo ofrece nueva información sobre la influencia de Ariosto en la literatura castellana. En concreto, se señala el *Orlando furioso* como fuente de varios episodios y expresiones de la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* de Pedro de la Sierra. Ya M. Chevalier había comentado con acierto los momentos que Sierra imitó del texto italiano, pero en nuestro estudio señalamos otros episodios ariostescos que sirvieron como fuente al libro español, hecho que había sido inadvertido hasta el momento. Por otra parte, se examina la imitación de diversas imágenes procedentes del *Orlando furioso*, pero recreadas lingüísticamente de manera distinta. Por último, se indica que Sierra no se limitó a imitar el texto, sino que tomó al propio Ludovico Ariosto como modelo, y se propuso emular incluso su práctica de la *imitatio*.

ABSTRACT: This article provides new information about the influence of Ariosto on the Castilian literature. It shows that *Orlando furioso* was one of the main sources used by Pedro de la Sierra in his *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros*. Though M. Chevalier had already pointed out that Sierra imitated some episodes of the Italian poem, the present article indicates many other passages of the Spanish book inspired by Ariosto, a fact that had remained as yet unnoticed. On the other hand, this study also analyses how Sierra took several images from *Orlando furioso*, but did not follow these descriptions word for word. The article concludes that Sierra did not only imitate the text itself, but also the author, Ludovico Ariosto, considered to be a model writer, so that Sierra emulated even the way the Italian writer practised the *imitatio*.

PALABRAS CLAVE: libros de caballerías. Ludovico Ariosto. *Orlando Furioso*. *Espejo de Príncipes y Caballeros*. Pedro de la Sierra.

KEYWORDS: chivalry books. Ludovico Ariosto. *Orlando Furioso*. *Espejo de Príncipes y Caballeros*. Pedro de la Sierra.